



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

7 | 2010

Le Conte et la Fable

Le merveilleux sans la fable : sur les conceptions esthétiques de Fontenelle

The Marvellous without the Fable: on Fontenelle's Aesthetic Conceptions

Julie Boch



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/761>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2010

Pagination : 123-135

ISBN : 978-2-84310-182-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Julie Boch, « Le merveilleux sans la fable : sur les conceptions esthétiques de Fontenelle », *Féeries* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 31 juillet 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/761>

LE MERVEILLEUX SANS LA FABLE : SUR LES CONCEPTIONS ESTHÉTIQUES DE FONTENELLE

RESTÉES FORT COHÉRENTES au fil de son œuvre pourtant polymorphe, les conceptions esthétiques de Fontenelle reposent principalement sur deux critères apparemment contradictoires, puisque l'un est absolu et l'autre contingent : la nature et le temps. Si l'expérience, c'est-à-dire la reconnaissance de l'existence physique du monde, couplée à celle d'une permanence de l'esprit humain, valide la nature comme critère universel sur les plans moral, intellectuel et esthétique, le déroulement chronologique des siècles, en renouvelant les conditions circonstanciées de l'histoire de l'humanité, oblige au contraire à en repenser sans cesse les codes et les cadres à nouveaux frais¹.

C'est à ces deux titres qu'est condamnée chez Fontenelle la fable païenne : contre-nature et anachronique, elle choque la raison par son extravagance, et s'avère de surcroît inapte à combler le désir de renouveau auquel prétend l'époque moderne. Ainsi s'opère une triple disqualification : du poème épique comme genre, de la mythologie comme image, de la fable comme erreur. Le philosophe constate le penchant irréductible de l'esprit humain pour le merveilleux, et le poète revendique le droit d'invention : il va donc s'agir de trouver un genre qui satisfasse à la fois l'aspiration nouvelle à la vérité et à la rationalité et les besoins ancestraux de l'imagination.

En quoi ces conceptions, qui proposent une poétique de la fiction, jouent-elles en faveur ou en défaveur de la fable et du conte ? Y a-t-il concurrence ou subsidiarité entre les deux ? Mythologie et féerie sont-elles également rendues caduques par l'exigence d'une poésie du réel, nourrie d'images philosophiques et non plus surnaturelles ?

1. Voir J. Dagen, *L'Histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 38-46.

Dès la *Description de l'empire de la poésie*, exercice de géographie allégorique pastichant la Carte du Tendre qui parut dans le *Mercure galant* de janvier 1678, Fontenelle raille le goût des poètes épiques pour les hyperboles et le style sublime, un concept auquel il fut toujours hostile². Certes, le jeune écrivain ne réhabilite pas pour autant le style burlesque ; entre le ridicule de la grandiloquence et la trivialité de la bassesse, il prône les idées naturelles. Il ne cite ni les contes ni les apologues dans sa cartographie imaginaire : s'il discrédite à égalité les genres bas et noble, ce n'est encore que dans le domaine des vers, et sans indiquer quelle forme littéraire doit pratiquer les écrivains de « bon sens ». Mais cette carte reste le point de départ de ses itinéraires futurs.

L'esthétique de la fable antique est plus précisément dénoncée dans les *Nouveaux dialogues des morts*, publiés en 1683 ; l'entretien entre Homère et Ésope y constitue un plaisant réquisitoire contre son allégorisation, et pose les bases de la position de Fontenelle sur ce point : les défenseurs des auteurs antiques ont masqué l'absence de portée intellectuelle, religieuse et morale de la mythologie en plaquant sur elle une grille de lecture qui en force le sens, au prix de contradictions herméneutiques internes, et dénature l'intention de ses inventeurs, qui n'était que de divertir. Selon le principe de dessillement *post mortem* qui gouverne, on le sait, tout l'ouvrage, la leçon est administrée par Homère lui-même, qui révèle à un Ésope interloqué qu'il n'a jamais voulu cacher, dans ses poèmes, quelque signification que ce soit. Au fabuliste qu'horrifie l'idée que l'on puisse prendre au pied de la lettre « ces dieux qui s'estropient les uns les autres » ou ce Jupiter battant sa femme, le poète confie la philosophie désabusée de Fontenelle sur l'esprit humain :

Vous vous imaginez que l'esprit humain ne cherche que le vrai ; détrompez-vous. L'esprit humain et le faux sympathisent extrêmement. Si vous avez la vérité à dire, vous ferez fort bien de l'envelopper dans des fables ; elle en plaira beaucoup plus³.

Car la théorie littéraire de Fontenelle est d'abord une anthropologie : c'est parce que la nature humaine comporte en elle le goût de l'erreur qu'elle possède aussi celui de la fiction. C'est l'objectif du traité *De l'origine des fables*, publié en 1724, que de clarifier les sources de ce penchant. La mythologie n'y est pas tant condamnée comme fiction que comme fic-

2. Voir N. Cronk, « La Querelle du sublime : théories anciennes et modernes du discours poétique », dans L. Godard de Donville (éd.), *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, CMR 17, Aix-Marseille, 1987, p. 9-15.

3. J. Dagen (éd.), *Nouveaux dialogues des morts*, Paris, STFM, 1971, p. 143-144.

tion présentée comme vérité — « les fables des Grecs n'étaient pas comme nos romans qu'on nous donne pour ce qu'ils sont, et non pas pour des histoires⁴ » —, d'autant qu'elle a partie liée avec la religion et avec l'histoire. C'est là, on le verra, la différence avec les productions modernes, romans ou contes, qui ne prétendent pas rivaliser avec le genre historique mais revendiquent leur caractère fictionnel — ce qui ne veut pas dire dépourvu de rationalité. Analysant l'origine des mythes, Fontenelle y voit à la fois un invariant de l'espèce humaine, la volonté de représenter les phénomènes naturels et la propension à travestir les récits qui en rendent compte, et une spécificité des hommes primitifs, une crédulité nourrie par l'ignorance et l'absence de traces écrites. L'élaboration d'une « philosophie grossière » expliquant le cosmos par l'action de divinités régnant sur les éléments, puis d'histoires créées à plaisir dans le but de satisfaire l'imagination, masqua la facticité foncière des secondes par l'origine semi-naturelle de la première. Le goût du merveilleux étant pris, la mythologie infecta jusqu'à la littérature chrétienne. Du reste, Fontenelle ne se défend pas d'éprouver un certain plaisir à ces fables, ainsi celle qui explique l'origine de l'amertume des fruits du sureau par le fait que Judas se pendit à cet arbre : « Elles ont le double agrément, et de frapper l'esprit par quelque trait merveilleux, et de satisfaire la curiosité par la raison apparente qu'elles rendent de quelque effet naturel et fort connu⁵. » La boucle est bouclée ; fruit de la part irrationnelle de l'esprit humain, la fable le séduit en retour, donnant lieu à une nouvelle production d'images.

Le processus de légitimation morale du plaisir s'enclenche alors, avec son cortège de justifications allégoriques. Fontenelle plaide au contraire pour la jouissance décomplexée des fruits de l'imagination, sans faux prétexte mais sans naïveté. Son anthropologie oscille constamment entre la reconnaissance de la capacité de l'esprit humain à atteindre une rationalité de type cartésien et le constat de son appétence congénitale pour l'affabulation. Sur le plan esthétique, second chez lui par rapport au plan philosophique, cela se traduit par l'hésitation entre le respect, par la littérature, des exigences de la raison, et la satisfaction des aspirations de l'imagination. Il va donc s'agir de définir un genre qui associe les deux, pourvoyant au désir de fiction tout en correspondant aux critères de l'époque moderne, et ce en rompant à la fois avec le domaine du sacré et avec celui de l'histoire.

4. *De l'origine des fables*, *Œuvres complètes*, corpus des œuvres de philosophie en langue française, Fayard, 1989, III, p. 187.

5. *Ibid.*, p. 195.

Pour Fontenelle, un tel renouvellement ne peut se faire que grâce à la rationalisation des images poétiques, une rationalisation qui prenne acte de l'évolution des mentalités et réponde au besoin instinctif d'une esthétique du naturel. L'essai *Sur la poésie en général*, publié en 1751 mais sans doute écrit quinze ans plus tôt, en dessine le contour. Il y montre comment le merveilleux mythologique, précieux auxiliaire du genre poétique à ses débuts, a usurpé la place de toutes les autres formes d'images, conditionnant les lecteurs modernes eux-mêmes à ne plus désirer autre chose que des références à une civilisation pourtant devenue caduque et à « retomber en enfance » — enfance des hommes, enfance de l'humanité, puisque celle-ci, pour Fontenelle comme pour tous les modernes, a plusieurs âges comme un individu.

Le philosophe esquisse entre les types d'images un parallèle qui vise à en rénover la pratique. Les deux espèces principales en sont les images fabuleuses et les images « purement réelles », par exemple celles d'une tempeste ou d'une bataille, qui proscrivent l'intervention d'une divinité. Les secondes sont préférables pour cette raison même que la peinture de la nature est plus expressive que sa transfiguration : « La réalité seule a tout épuisé⁶. » Une forme de naturalisme esthétique dont on trouve le pendant dans le domaine métaphysique, où la nature prend la place de Dieu⁷, et dans le domaine philosophique, où le « faux merveilleux » des prodiges est aboli par le « vrai merveilleux » de la physique et de l'astronomie. Ce n'est pas l'imagination qui est ici mise en cause : part fantasque de la phénoménologie, elle n'est que la facette poétique d'un légitime désir de rendre raison de l'univers. Cependant, c'est aussi là qu'elle trouve ses limites, car elle se révèle impuissante à élaborer un monde aussi fécond, aussi beau et aussi divers que celui qu'a produit la nature. L'auteur des *Entretiens sur la pluralité des mondes* pourrait faire sienne la réplique d'Hamlet à Horatio (*Hamlet*, acte I, scène 5) : « Il y a plus de choses sur la terre et dans le ciel que n'en rêve ta philosophie. »

Tirer parti des ressources du réel avant de chercher à l'enjoliver par des images factices, telle est l'esthétique que propose Fontenelle. S'appuyant sur Horace, qui proscriit la représentation des métamorphoses — *incrédulus odi* —, il revendique *a fortiori* l'abandon d'un fabuleux dont les progrès de la philosophie ont dû désabuser les modernes et dont les images,

6. *Sur la poésie en général*, *Œuvres*, ouvr. cité, V, 1993, p. 545.

7. Sur cette notion, voir J. Dagen, « D'une nature joliment conjecturale », *Corpus*, n° 44, Paris, 2003, p. 57-72, et J.-R. Carré, *La Philosophie de Fontenelle ou le Sourire de la raison*, Paris, Alcan, 1932, p. 256 et suiv.

surexploitées, sont « extrêmement usées ». Il existe une catégorie médiane qui satisfait à la fois au désir de merveilleux et à la nécessité du renouvellement, celle des images « demi-fabuleuses », allégories fondées sur des idées abstraites et personifications d'êtres inanimés, « art [qui] ouvre un champ bien moins borné et plus fertile que l'ancienne mythologie⁸ ». En sus des images fabuleuses, qui ne parlent qu'à l'imagination, et des réelles, qui ne parlent qu'aux yeux, Fontenelle définit deux autres catégories : les images intellectuelles et les images spirituelles, qui s'adressent à l'esprit et qu'il nomme aussi pensées. Ces dernières sont les plus satisfaisantes au regard des exigences de l'esthétique moderne, car elles vont au-delà du plaisir de la reconnaissance, par le lecteur, d'images qu'il a déjà vues dans la nature, et lui proposent la jouissance supplémentaire d'offrir à son esprit des idées inédites.

Fontenelle fait donc trois reproches à la fable mythologique antique : l'extravagance de ses fictions ; l'usure d'un matériau inadapté à l'époque moderne ; la dissimulation de sa nature merveilleuse. Par antithèse, on peut définir la forme idéale qu'il convient d'y substituer : usant d'images neuves, privilégiant le naturel, assumant son caractère fictionnel.

Quels sont les genres les plus susceptibles de satisfaire à ce triple critère ? L'apologue ésopeque d'abord. Dès les *Nouveaux dialogues des morts*, Fontenelle place ces pièces brèves élaborées en prose, dont il assimile les moralités à de « petits contes » aux images familières, au-dessus de l'épopée. La supériorité de l'apologue sur la mythologie tient paradoxalement à sa modestie même et à l'évidence de sa fiction : le refus d'un style hyperbolique et l'invraisemblance assumée d'un discours prêté aux bêtes, en permettant la leçon sans risque d'identification, distinguent positivement la petite fable d'un genre qui, au contraire, repose sur un merveilleux à la fois exagéré et dangereusement séduisant. Comme l'écrit Aurélia Gaillard,

la petite fable [...] supposait également une articulation entre la vérité et le mensonge, l'illusion, mais désormais différente : l'illusion était consentie (c'était un *pacte* implicite ou explicite entre le narrateur et son lecteur), la vérité était de l'ordre des vérités d'usage⁹.

Un changement de paradigme que Fontenelle exprime en opposant la crédulité envers les dieux d'Homère à la distance critique envers les animaux parlants d'Ésope.

8. *Sur la poésie en général*, ouvr. cité, p. 549.

9. A. Gaillard, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996, p. 165.

L'avatar moderne du genre ésopique est la fable telle que la pratiquait Houdar de La Motte, dont Fontenelle fit l'éloge en 1732 dans son discours de réception du cardinal de Luçon à l'Académie française. S'indignant du discrédit où est tombé le poète, son ami estime que cela vient de ce qu'il préférerait la philosophie à la frivolité des références mythologiques. En somme, le tort de La Motte est d'avoir revendiqué un droit d'invention que Fontenelle célébra, en 1688, dans la *Digression sur les Anciens et les Modernes*, appuyant son *credo* sur la pérennité du talent à tous les âges de l'humanité, dont la nature constitue encore la référence et le critère : si les auteurs contemporains sont capables d'égaler les anciens, c'est que les uns et les autres sont formés de la même « pâte », comme les arbres de toutes les époques.

À ce titre, les Modernes peuvent encore créer du nouveau : c'est certes plus difficile dans le domaine littéraire, qui n'est pas soumis aux mêmes règles de progrès perpétuel que les sciences exactes, mais l'amélioration des genres antiques et l'invention de genres inédits prouvent que ce n'est pas impossible. Parmi les premiers, Fontenelle inclut le roman, et estime que l'*Astrée*, *Zayde* ou *La Princesse de Clèves* surpassent *Théagène et Chariclée* ou *Clitophon et Leucippe*. Il plaide pour un roman aux intrigues dépouillées, qui fasse prévaloir la « science du cœur » sur la sophistication du récit. Pronostiquant, dans la *Lettre sur Éléonore d'Yvrée*, parue en 1687 pour accompagner l'œuvre de Catherine Bernard, le rétablissement du goût pour ce genre, qui correspond aux aspirations du public à une fiction plus rationnelle, Fontenelle témoigne de nouveau de la cohérence d'une esthétique qui place la nature et les plaisirs de l'imagination au centre de ses préoccupations :

Le merveilleux des incidents me frappe une fois ou deux, et puis me rebute; au lieu que les peintures fidèles de la nature, et surtout celles de certains mouvements du cœur presque imperceptibles à cause de leur délicatesse, ont un droit de plaire qu'elles ne perdent jamais¹⁰.

C'est donc d'abord les romans modernes que Fontenelle met en concurrence, pour en louer la supériorité à la fois esthétique et culturelle, avec les fables des Grecs. Mais le genre du conte se glisse aussi dans le parallèle, lui qui peut proposer un merveilleux adapté à l'époque contemporaine, pourvu qu'il se soumette à la cure de démythologisation et de vraisemblance au prix de laquelle il pourra supplanter les poèmes épiques. En effet, parmi les « espèces nouvelles » « dont chacune nous a fourni un auteur excel-

10. *Lettre sur Éléonore d'Yvrée*, *Ceuvres*, ouvr. cité, II, 1991, p. 316.

lent, auquel l'Antiquité n'a rien à opposer, et qu'apparemment la postérité ne surpassera pas¹¹», Fontenelle donne l'exemple du conte, à égalité avec les lettres galantes et l'opéra.

Certes, le genre n'est guère théorisé, puisque c'est là la seule allusion que l'auteur y consent; cependant, la meilleure démonstration sur ce point est la pratique qu'il en a faite en 1696, dans le cadre de l'écriture conjointe, avec Catherine Bernard, de la nouvelle *Inès de Cordoue*, qui contient deux contes emblématiques du merveilleux moderne dont il souhaitait l'avènement. Si la complexité des intrigues de cette « espagnolade » ne semble guère ressortir du goût de Fontenelle pour les histoires simples, en revanche, les contes qui y sont insérés sont bien dans son ton, désabusé et ironique, et l'on sait qu'il avouait volontiers sa collaboration à ses amis¹². Jamais en tout cas il ne les a désavoués, si bien que quand même il ne les aurait pas entièrement écrits, il en a du moins cautionné la rédaction, parce qu'ils étaient en tout point conformes aux principes esthétiques qu'il développait par ailleurs, dont ils constituent comme la mise en application.

Riquet à la houppe et *Le Prince Rosier* se situent dans la lignée de ces contes de fées inspirés du folklore médiéval dont M^{me} d'Aulnoy venait de lancer la réhabilitation et la mode en publiant, en 1690, *L'Île de la Félicité* dans l'*Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*. Reprenant le principe d'inclusion d'une forme de fiction dans une autre — deux contes français dans une « nouvelle espagnole¹³ » —, Fontenelle et M^{me} Bernard puisent l'un dans la tradition orale, et l'autre dans leur imagination. Si *Riquet à la houppe* vient en effet d'une lointaine source folklorique¹⁴, *Le Prince Rosier* n'a pas de modèle antérieur connu même si, comme l'a noté Raymonde Robert, il rappelle le chant VI de l'Arioste et la métamorphose d'Astolphe en myrte par la magicienne Alcine¹⁵.

11. *Digression sur les anciens et les modernes*, *Œuvres*, ouvr. cité, II, p. 429.

12. Nous ne détaillerons pas ici les questions d'attribution, ni les positions respectives des exégètes de Fontenelle à ce sujet. A. Niderst les a résumées dans « À propos de Catherine Bernard », *Papers on French seventeenth century literature*, 1999, XXVI, 51, p. 425-437. Sur Catherine Bernard et le contexte d'écriture d'*Inès*, lire : M. E. Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle. La mode des contes de fées (1685-1710)*, Genève, Slatkine reprints, 1972 [1928], p. 61 à 75; A. Niderst, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)*, Paris, Nizet, 1972, p. 508-518; C. Plusquellec, « Qui était Catherine Bernard? », *RHLF*, n° 85, 1985, p. 667-669; R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 363-364.

13. Voir R. Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1970.

14. M. Soriano (*Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968), après M.-L. Tenèze et P. Delarue (*Le Conte populaire français. Catalogue raisonné*, Paris, Maisonneuve et Larose, II, 1964), y voit la reprise du conte type 500, « le nom de l'aide ».

15. R. Robert, ouvr. cité, p. 102.

À la fois autonomes et participant de l'œuvre dans laquelle ils sont inclus, ils tirent de cette dernière un jour particulier, notamment sur les conditions d'énonciation, tout en l'éclairant en retour. Dans *Inès de Cordoue*, la nouvelle est bien plus qu'un récit-cadre : l'inscription des contes en elle souligne la confrontation de deux discours dont le prétexte est donné par un divertissement mondain, reflet romanesque d'une pratique sociale et avatar narratologique d'un procédé alors privilégié par les écrivains¹⁶. La situation de contage est en effet caractéristique de la fin du XVII^e siècle, à la fois culturellement et stylistiquement, et appartient à ce que Raymonde Robert, dans la typologie qu'elle a établie des diverses modalités d'insertion des contes dans un récit englobant, appelle le type « statique¹⁷ » : la reine d'Espagne, française, a conservé de son pays d'origine le goût de la conversation ; elle propose donc à sa cour des « amusements nouveaux », la narration de « contes galants ». Devant le prince Don Carlos, le marquis de Lerme et les dames de la Cour, l'une d'elle, Inès, narre le premier conte, *Le Prince Rosier*, suscitant l'admiration des hommes et la jalousie d'une femme :

La reine applaudit au récit d'Inès ; Don Carlos lui donna des louanges excessives et le marquis de Lerme, par l'air dont il gardait le silence, fit juger qu'il pensait quelque chose au-dessus des louanges. Léonor, qui avait cru attirer seule ses regards, s'aperçut qu'ils allaient d'un autre côté ; elle fit à Inès plusieurs questions sur ce conte avec autant de malice que d'aigreur. Inès y répondit avec une douceur qui acheva de la faire paraître une personne parfaite. Le lendemain Léonor se prépara à conter une fable et n'oublia rien pour l'emporter, s'il se pouvait, sur Inès [...]¹⁸.

Ainsi, l'existence même du second conte est le fruit d'une rivalité amoureuse entre les deux favorites de la reine, anticipant, puisque les deux récits sont placés au début du roman, les menées de Léonor de Silva pour empêcher qu'Inès n'épouse le marquis. Le succès de ses projets est inversement proportionnel à la réussite du contage de *Riquet à la houppe* :

Léonor acheva ainsi son conte ; et quoiqu'il ne fût pas sans art, et que sa narration ne fût pas sans esprit, *Le Prince Rosier* l'emportait de beaucoup auprès du marquis de Lerme ; peu s'en fallait qu'il ne trouvât celui-ci ridicule pour s'exempter de le comparer¹⁹.

16. C'est ce qu'a montré J.-P. Sermain dans « La face cachée du conte : le recueil et l'encadrement », *Féeries*, n° 1, « Le Recueil », Grenoble, Ellug, 2003, p. 11-26.

17. R. Robert, « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries*, n° 1, p. 73-91.

18. *Inès de Cordoue*, dans C. Bernard, *Œuvres*, F. Piva (éd.), I, Schena-Nizet, 1993, p. 357.

19. *Ibid.*, p. 363.

On voit que s'il n'y a pas à proprement parler de théorie du conte chez Fontenelle, l'inclusion de ce genre dans un roman en tient lieu car, comme l'explique Jean-Paul Sermain, cette mise en abyme, en incitant auteur comme lecteur à réfléchir aux correspondances entre les deux modes narratifs, permet une forme de commentaire : « [...] le mélange des genres produit un effet d'hétérogénéité et de déboîtement, qui brise la linéarité de l'histoire et conduit à en prendre une conscience réflexive, à s'interroger sur les lois de sa constitution, sur ses normes et ses limites²⁰. » En effet, c'est au cœur même du roman que s'énonce dans *Inès de Cordoue* une réflexion sur les codes narratifs qui président au genre du conte, dont l'artifice se fait le vecteur paradoxal d'une représentation de la nature humaine :

On convint de faire des règles pour ces sortes d'histoires dont voici les deux principales : que les aventures fussent toujours contre la vraisemblance, et les sentiments toujours naturels. On jugea que l'agrément de ces contes ne consistait qu'à faire voir ce qui se passe dans le cœur et que, du reste, il y avait une sorte de mérite dans le merveilleux des imaginations qui n'étaient point retenues par les apparences de la vérité²¹.

Fiction du récit, vérité du cœur : un programme antithétique de celui de la mythologie, qui maquille au contraire la facticité de la fable sous les dehors de l'histoire et expose des sentiments grandiloquents et faux. Comme l'a souligné Anne Defrance²², cette profession de foi promeut une esthétique que partagent les deux genres du roman et du conte, celle du naturel du sentiment ; le second « opère un effet de loupe par rapport à l'ensemble du corpus », et renvoie à la même vision des liens conjugaux : de même que dans la nouvelle, les personnages, incapables de se dire leur amour, sont conduits au renoncement, les héros du conte doivent faire le deuil de leurs illusions — un comble pour un genre fondé sur l'illusion. Seul l'emploi du merveilleux distingue l'histoire-cadre des récits qui y sont insérés, mais la visée est la même : que ce soit par la vraisemblance de la psychologie ou l'invraisemblance de la féerie, c'est une peinture juste du cœur humain qu'il s'agit de réaliser.

Si le roman satisfait au désir d'un discours sur le réel sans recourir au fabuleux, le conte utilise ce dernier de manière assez explicite pour que nul ne s'abuse sur sa nature. Il s'agit donc de deux façons complémentaires de découpler la fiction de la fable. Le caractère hétérodiégétique des contes insérés dans *Inès de Cordoue* souligne leur identité générique — un univers non-réaliste par définition — mais, en même temps, le fait d'inclure la

20. J.-P. Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 79.

21. *Inès de Cordoue*, ouvr. cité, p. 347-348.

22. A. Defrance, « Les premiers recueils de contes de fées », *Féeries*, n° 1, p. 27-48.

matière féerique à l'intérieur d'un genre, la nouvelle, que gouverne le critère de vraisemblance, la tire du côté du récit romanesque, auquel préside la recherche d'une certaine crédibilité, au moins autant que du côté de la fantaisie à proprement parler, et la dote d'une dignité littéraire, même si le conte est secondaire par rapport à l'intrigue principale.

Et de fait, ce qui frappe dans *Rosier* et *Riquet*, c'est la manière dont le respect des codes féeriques mis expérimentalement en vigueur par les conteurs antérieurs se combine avec la réduction *a minima* du merveilleux et de l'intervention de la magie. On est souvent plus proche du récit sentimental que d'une surnature dont Fontenelle, on l'a vu, fait trop l'apanage de la fable mythologique pour ne pas se méfier de son importation dans le conte moderne.

Certes, les métamorphoses habituelles au pays de féerie ne sont pas bannies. Dans le premier conte, une fée a transformé un prince en rosier, et les pleurs de celle qui l'aime lui rendent sa figure humaine ; l'étiologie fantaisiste, typique de la tradition du genre, n'est pas non plus oubliée, qui clôt *Le Prince Rosier* :

De son côté, Florinde jalouse avait la tête si faible qu'elle ne pouvait souffrir l'odeur d'une fleur qui la faisait ressouvenir de son amour. C'est depuis ce temps-là que les roses ont toujours donné des vapeurs²³.

Cet intérêt pour le récit d'origine n'est pas anodin chez un auteur dont on a vu qu'il se disait charmé par la fable chrétienne sur le pourquoi de l'amertume des fruits du sureau ; dans la mesure où la pente de l'esprit humain pour le merveilleux tient selon lui à une curiosité foncière concernant les phénomènes naturels, que possèdent aussi bien les hommes primitifs que les Français contemporains, le conte étiologique satisfait — mais sans chercher, contrairement au mythe, à faire croire à sa propre invention —, au désir d'explication, fût-elle imaginaire, que chacun porte en soi.

Si Fontenelle ne renonce pas aux droits du merveilleux, il le rationalise et en minore la part, de sorte que le conte tend chez lui à se rapprocher du roman. Seuls l'en séparent, outre la brièveté, les personnages, princes et princesses de convention, le décor, « un royaume qui ne se trouve point sur la carte²⁴ », et quelques entorses au réalisme — un peuple de gnomes, un homme à corps de buisson. Mais la morale — l'amertume de l'amour, les fausses illusions, les privilèges de l'esprit — est identique, ainsi que le ton, ironique, et même la trame générale des intrigues — la mise à l'épreuve des sentiments.

23. *Inès de Cordoue*, ouvr. cité, p. 357.

24. *Ibid.*, p. 349.

La féerie est donc réduite à la portion congrue : dans *Riquet*, elle se résume à un coup de baguette final et, plus présente dans *Le Prince Rosier*, à la transformation du prince en fleur. Cette péripétie correspond bien à la nouvelle esthétique que Fontenelle, on l'a vu, prône dans son essai *Sur la poésie en général*, celle du remplacement des figures fabuleuses de la mythologie par les figures « demi-fabuleuses » que sont notamment la prosopopée et la personnification d'êtres inanimés. De plus, le choix d'un végétal rapproche le motif de ces « images réelles » qui visent à donner vie, sans qu'intervienne une quelconque divinité, aux éléments de la nature :

Un jour qu'elle [se] promenait dans un parterre, elle aperçut un rosier plus vert et plus fleuri que les autres qui, courbant ses petites branches à son approche, semblait lui donner de l'approbation à sa manière. Une action si nouvelle dans un rosier surprit la princesse; ce prodige qui se faisait en sa faveur lui plut : c'était une espèce d'hommage dont elle fut touchée. Elle fit plusieurs tours dans le parterre; le rosier se courba autant de fois qu'elle passa²⁵.

Du reste, le merveilleux est en partie supplanté dans les deux contes par des causes purement naturelles — des « herbes assoupissantes » qui font dormir le gnome dans *Riquet* —, aléatoires — c'est « le hasard, ou son mauvais destin » qui conduit Riquet au lieu de rendez-vous des amants — et psychologiques — Florinde craint « le prodige de son amour » —; de même, ce n'est pas par magie que Mama devient intelligente, mais grâce à la répétition d'une formule mentale, celle des bienfaits de l'amour; et si métamorphose il y a, ce n'est pas en terme fabuleux qu'il faut l'entendre, mais dans le sens d'une transformation morale :

Voici les paroles qui vont chasser votre indolence, et en même temps guérir votre imbécillité : *Toi qui peux tout animer Amour, si pour n'être plus bête, Il ne faut que savoir aimer Me voilà prête*. À mesure que Mama prononçait ces vers, sa taille se dégageait, son air devenait plus vif, sa démarche plus libre; elle les répéta. Elle va chez son père, lui dit des choses suivies, peu après de sensées, et enfin de spirituelles. Une si grande et si prompte métamorphose ne pouvait être ignorée de ceux qu'elle intéressait davantage²⁶.

Le personnel féérique est lui aussi fort restreint : inexistant dans *Riquet*, qui n'est pas une créature fabuleuse mais « un homme assez hideux pour paraître un monstre », il se réduit dans *Le Prince Rosier* à une « personne » si menue et qui apparaît dans un si drôle d'équipage (un petit char d'ivoire traîné par six papillons) « qu'on [la] soupçonna être une fée ». Cette mise à distance de la féerie ne s'effectue pas que par l'intermédiaire de modali-

25. *Ibid.*, p. 351.

26. *Ibid.*, p. 358.

sateurs ; les auteurs mettent en scène, à l'intérieur même du récit, l'étonnement des personnages face à la survenue du merveilleux : « Quoi, s'écriait-elle, un rosier soupire ? »

De plus, loin de se terminer par une issue heureuse, sur le mode « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », les contes de Fontenelle et Catherine Bernard s'achèvent par le triomphe du principe de réalité : le mariage de Rosier et de Florinde, « selon la coutume, finit tous les agréments de leur vie », au point que le prince, victime de la jalousie rétrospective de sa femme à qui il confie, un jour d'oisiveté, que la reine de la Jeunesse ne l'a pas autrefois laissé indifférent, demande aux fées de redevenir plante. Quant à la femme de Riquet à la houppe, elle voit son amant transformé en un gnome semblable à son mari, si bien qu'elle ne peut plus distinguer l'un de l'autre, en quoi « peut-être [...] elle n'y perdit guère : les amants à la longue deviennent des maris ».

Tristes morales en vérité, surtout quand on les compare à celle du *Riquet* de Perrault, à la fin duquel les personnages se voient chacun gratifiés de la qualité de l'autre (beauté et intelligence) sans perdre la leur propre²⁷. Car ce qui importe aux auteurs d'*Inès de Cordoue*, c'est moins le respect du principe axiologique qui fonde le genre du conte que la fidélité à la vérité de la nature qui gouverne la condition humaine.

Autant Fontenelle refuse toute hybridation, fût-elle embryonnaire, entre mythologie et conte, autant la porosité de celui-ci et du roman, par la proximité de leur sujet et le commun aveu de leur fiction, lui apparaît comme une source possible de renouveau de la littérature d'imagination. Ce syncrétisme entre nouvelle sentimentale et conte de fées relègue la fable antique aux oubliettes des genres de l'illusion. Un découplage qui est loin d'être la norme à l'époque : au contraire, c'est la grille de lecture mise en place depuis l'Antiquité pour la mythologie qui prévaut encore dans l'interprétation de la fiction²⁸. L'abbé de Villiers en 1699, Morvan de Bellegarde en 1702, assignent ainsi une origine identique à la fable et au conte de fées²⁹. L'un et l'autre tiennent ce dernier, genre populaire et non codifié par des règles, en piètre estime mais, prenant acte de l'importance croissante de son univers par rapport à celui de la mythologie dans

27. Pour une comparaison entre les deux versions, voir Lewis Seifert, *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France (1690-1715)*, Cambridge University Press, 1996, p. 205-211.

28. Voir sur ce point J.-P. Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, p. 30.

29. *Entretiens sur les contes de fées et Lettres curieuses de littérature et de morale*, textes publiés dans *L'Âge d'or du conte de fées : de la comédie à la critique (1690-1709)*, J. Boch et N. Rizzoni (éds), Paris, Champion, 2007.

l'imaginaire des contemporains³⁰, pensent qu'il peut être rédimé par la lecture allégorique qui s'applique à cette dernière, avec laquelle il partage une commune filiation. Car les contes proviennent selon les théoriciens du même substrat que le merveilleux païen. Pouvoir donné à des divinités subalternes et à des animaux symboliques, déformation de faits historiques, volonté d'illustrer sa famille par une ascendance fabuleuse, allégorisation des éléments de la nature : la généalogie du genre s'identifie, sous la plume de Villiers, avec celle que les érudits classiques établissaient pour les mythes antiques et, chez Bellegarde, à celle d'un merveilleux déchu par ses propres excès. Le projet moral reste le dénominateur commun des différentes sources possibles ; étudié, il permettrait de définir des règles de composition comme pour les autres genres littéraires.

Autre différence entre Fontenelle et les théoriciens de son temps : si l'abbé de Villiers opère la même distinction entre une fausse vérité, à proscrire, et une fiction avérée donc acceptable, il ne fait pas de la première l'apanage de la mythologie et de la seconde la spécificité du roman et du conte : pour lui, la ligne de partage passe entre les « fades romans », ces « rebuts de Barbin » qui promeuvent la débauche en se présentant sous les dehors du vrai, et la féerie, dont le merveilleux est la seule planche de salut : « Je suis moins surpris qu'on aime des contes qui ne sont que des contes, que de voir qu'on aime des histoires qui ne sont que des fables³¹. »

Dissociant les trois critères traditionnellement associés à la notion de fable — leçon, mythologie, fiction —, Fontenelle ne semble disposé à considérer comme essentiel que le dernier, le second étant désormais exclu et le premier se voyant accorder une place somme toute subalterne, la morale de nature axiologique étant remplacée chez lui par l'enseignement pragmatique de l'expérience individuelle. Également aptes à faire droit à l'imagination et au naturel, le roman et le conte ne diffèrent finalement que dans la part que s'y voit accorder le merveilleux. Le merveilleux, mais pas le fabuleux : à la séduction primitive et factice des figures mythologiques, Fontenelle substitue les beautés de la raison et de la nature. Ce faisant, ce fin analyste de la psyché humaine réconcilie les deux têtes des Grecs, le *muthos* et le *logos*³², sous la seule tête de la *phusis*.

30. Voir B. Magné, « Le chocolat et l'ambrosie. Le statut de la mythologie dans les contes de fées de la fin du XVII^e siècle », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, n° 2, 1980, p. 95-146.

31. Abbé P. de Villiers, *Nouvelles réflexions sur les défauts d'autrui, et les fruits que chacun peut en retirer pour sa conduite* (chapitre « De l'esprit de bagatelle dans les romans »), Paris, Jacques Collombat, 1697, t. I, p. 42.

32. Voir M. Détienné, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.